

BASMA
MANSOUR.

PORTFOLIO



BASMA MANSOUR
PORTFOLIO

Je suis Basma Mansour. Critique d'art, artiste, curatrice et chercheuse indépendante.

Née en 1999 à El Jadida et installée entre le Maroc et Marseille. Je suis diplômée de l'Institut national des beaux-arts de Tétouan et titulaire de deux masters, en arts visuels et en histoire de l'art.

Mon travail porte sur la manière dont l'accélération compresse la distance historique au point de rendre le changement presque imperceptible, produisant une saturation culturelle qui masque une mutation structurelle toujours en cours. Là où l'on parlerait volontiers d'épuisement, j'y lis le signe d'une rupture paradigmatique.

Je viens du trend forecasting, et j'y ai appris à lire les formes culturelles comme des systèmes, à repérer un motif pendant qu'il émerge encore, avant qu'il ne se stabilise en tendance ou en catégorie. C'est cette lecture que je déplace aujourd'hui vers l'art et ses institutions.

Mes projets récents en donnent la mesure. En résidence au 18, à Marrakech, j'ai travaillé sur l'appétit que les institutions de l'art contemporain entretiennent pour l'altérité, et sur la façon dont la différence s'y transforme en marchandise sous le langage de la visibilité.

Ma position est donc celle d'une lecture qui prend le présent pour symptôme d'un futur déjà en cours et qui cherche à le nommer pendant qu'il reste illisible. La production artistique, la critique, la curation, et le forecasting y sont un seul et même geste.

Ce portfolio réunit une sélection de mes travaux des trois dernières années, en écriture, en curation et en production artistique.

01.

SELECTION DE TEXTES.

— Abdessamad El Montassir, « Sur les ruines, les pierres fleurissent », dans le cadre de la Saison Méditerranée 2026, La Friche La Belle de Mai, Marseille, jusqu'au 27 septembre 2026.

Abdessamad El Montassir préfère la poésie au slogan

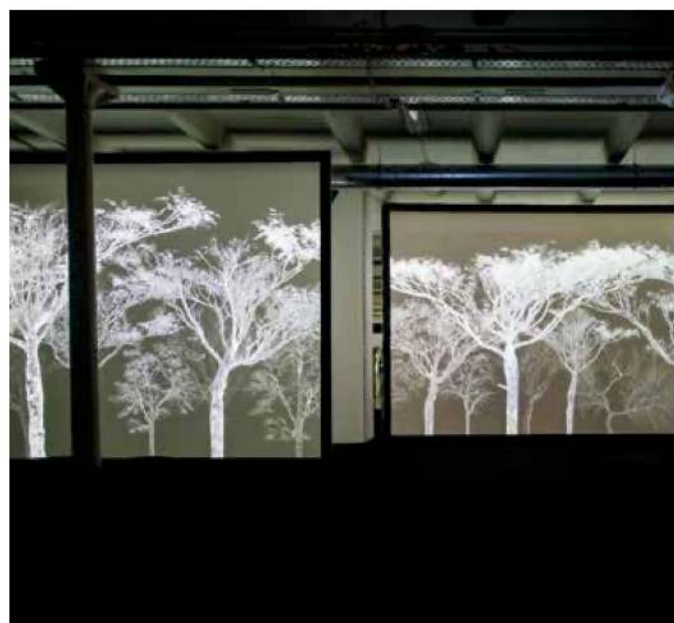
On entre dans l'exposition par une forêt. Cinq écrans, des acacias d'un blanc cru qui tremblent en silence. L'installation immersive *Sadra Kodja* repose sur une croyance sahraouie : chaque homme est lié à un acacia, et l'arbre se grave dans son oeil à l'instant de mourir. L'arbre garde la trace de l'homme. Avant même le premier visage humain, Abdessamad El Montassir a posé son idée fixe, la mémoire d'une vie ne tient pas que dans les têtes, elle se loge dans le vivant qui l'entoure. Dans le désert dont l'artiste est originaire, bien des choses ne se disent pas, par pudeur, par douleur, ou parce que ceux qui savent revendiquent le droit de se taire. Plutôt que de forcer la parole, Montassir se tourne vers ce qui ne sait pas mentir, les plantes, les pierres, le sable, le vent. « *Tout ce qui nous entoure est aussi témoin et transmetteur* », dit-il. Chaque retrait a sa raison, ne pas s'approprier ce qui appartient à d'autres, ne pas figer ce qui leur échappe, laisser à la parole retenue son droit de le rester. C'est une éthique, et elle tient debout. Mais ce qu'on déteste de ses repères devient aussi, par là même, transportable. L'opacité qui défend le témoin et l'opacité qui détache l'œuvre de sa terre sont le même geste, regardé des deux côtés.

Transmettre au lieu de montrer

Galb'Echaouf est l'endroit où le travail échappe à cette pente, et il y échappe en se mordant lui-même. Khadija, née nomade et partie vivre en ville, n'arrive plus à dire ce qu'elle a traversé, alors

Effaçant tout ce qui assignerait le Sahara à une histoire ou à une identité, l'artiste laisse parler à sa place les plantes, les pierres et le vent. « *Sur les ruines, les pierres fleurissent* » est sa première grande exposition personnelle en France.

Par Basma Mansour



Toute l'exposition
tient sur l'idée
que le paysage
voit à la place des
hommes qui se
taisent, le texte
de salle le répète :
allez demander au
désert



Été 2026-2

Le soupçon que le recours
au non-humain soit lui-
même une consolation
fragile et que la terre soit
aussi muette et abîmée que
les gens est l'aveu le plus
honnête de l'exposition

elle renvoie aux ruines et aux plantes épineuses. Dah, lui, refuse de parler. Le conteur est un buisson, le *daghmous*, hérissé d'aiguilles. Toute l'exposition tient sur l'idée que le paysage voit à la place des hommes qui se taisent, le texte de salle le répète, allez demander au désert. Or le vers que l'artiste fait apparaître à l'écran dit l'inverse, les montagnes sont devenues aveugles. La thèse de l'ensemble – la terre témoigne – se trouve démentie par cette phrase centrale. Le témoin a perdu la vue. Loin d'être une maladresse, c'est l'aveu le plus honnête de l'exposition, le soupçon que le recours au non-humain soit lui-même une consolation fragile, et que la terre soit aussi muette et abîmée que les gens. Si même elle est aveugle, ce qui parvient au visiteur n'est plus un témoignage mais son atmosphère, l'humeur de la mémoire sans son contenu. Et une humeur circule encore plus loin qu'une image.

Une opacité à double tranchant

Āabide l'kadia pousse le paradoxe à son terme. Les perles que la pièce agrandit servaient de cartes clandestines aux Harratines, descendants d'esclaves. Des repères que le maître ne devait pas savoir lire, des instruments de fuite et de marronnage. Montassir les refait en verre, soufflées au Cirva (Centre international de recherche sur le verre et les arts plastiques) par une équipe de verriers marseillais, polies, lumineuses, posées sous un éclairage de galerie. L'objet dont toute la fonction était de rester illisible devient une forme qu'on regarde. La carte qui devait se cacher finit posée en évidence sur un socle. Le même renver-

sement guette *Athar Dakira*, où les chants des Haratines passent par des sons d'instruments taillés dans la flore du désert, et *Asserfa*, qui assume de ne plus montrer le paysage mais sa transmission, des tirages gris et grenus de lieux qui n'ont peut-être jamais existé. Le soin formel est réel, et c'est ce soin qui lisse les aspérités et laisse ces histoires retenues glisser vers le rang d'objet.

Le circuit, du reste, est déjà mondial, et le dossier de presse le dit sans détour. Ces œuvres sur les mémoires confisquées et le droit au silence ont été produites par la DRAC (Direction régionale des affaires culturelles), la Villa Médicis, le Frac (Fonds régional d'art contemporain) Franche-Comté, l'Institut français et, pour *Sadra Kodja*, par Arts ALUla en Arabie saoudite. Des récits minorés portés par les grands appareils culturels, c'est l'ordinaire de l'art contemporain, et c'est exactement ce que la soustraction rend possible sans heurt. Plus une œuvre se tait sur son ancrage, plus elle s'accorde à tous les murs.

« *L'objectif n'est pas de faire une exposition historique* », prévient la commissaire Gabrielle Camuset, qui refuse qu'on réduise ce travail à des positions identitaires. Montassir le disait déjà, plus sec, dans les colonnes de *Diptyk* en 2022. Il travaille sur le Sahara parce qu'il y a grandi, pas pour revendiquer quoi que ce soit. La précaution est juste, le sujet sclérose toute discussion et l'on comprend qu'il préfère la poésie au slogan. À vouloir soustraire ce travail à toute lecture identitaire, on prend pourtant le risque inverse. Quand une appartenance vécue se change en formes pures, en acacias de lumière et en verre poli, c'est peut-être l'appartenance elle-même qu'on transforme en belle image. Montassir a anticipé l'objection : son refus de prélever et de traduire vise à empêcher que le désert ne devienne une carte postale qu'on consomme. Reste que la carte postale et l'opacité ont le même envers, l'une et l'autre se passent de légende. Tout l'enjeu de l'exposition tient là, savoir si l'opacité nous garde de cette consommation ou nous y invite, et si le visiteur pressé emportera autre chose que la grâce des surfaces *

Toutes les images : Vues de l'exposition « Sur les ruines, les pierres fleurissent » à La Friche La Belle de Mai, Marseille.
Photos © Caroline Dutrey

Artistes du Sud : le one-man-show identitaire Tribune parue dans Diptyk pendant 1-54.

L'art global promet l'universalité et réclame son contraire. Pour accéder à la visibilité, l'artiste non occidental doit performer une identité codée et consommable, rejouer sans fin le rôle de l'Autre pour rester lisible sur le marché. C'est ce que j'appelle le one-man-show identitaire.

Le texte suit le piège jusqu'à son retournement. À force de résister à l'orientalisme, certains créateurs en produisent un autre, inversé, où l'on devient l'archiviste anxieux de sa propre culture. Le système sait métaboliser ses anticorps. Ce qu'on croyait déjouer devient label.

Publié dans Diptyk pendant 1-54, au moment précis où le marché récompense le rôle que le texte décrit.

L'universalisme occidental reste la norme invisible, le point zéro à partir duquel tout le reste est mesuré. Comme le note Hassan Blas, on célèbre les créateurs africains pour leur altérité, mais on les relegate dans « une sorte de réserve pour les arts extra-européens ». Tout se décide en Europe ou en Amérique du Nord : les financements, les cadres conceptuels, les publics visés. L'artiste Mehdi Ouahmane met le doigt sur ce mécanisme quand il dénonce comment le système est « perverti, instrumentalisé ». Des idées noires deviennent traverses : les urgences sociales et politiques se transforment en objets d'étude aséptisés, les résistances authentiques matent en protocoles institutionnels. Derrière les discours sur la diversité, l'équité et l'émancipation se cache une esthétique attendue, une grammaire implicite qui neutralise la singularité au profit de la lisibilité. L'artiste cesse d'être un créateur de formes et de pensées multiples pour devenir l'interprète pédagogique d'une ligne curatoriale déjà définie, le bon élève qui illustre la thèse de l'institution. Il perçoit que tout dispositif technique inexorablement ses sujets, au « récit type » de l'artiste non occidental s'est irrémédiablement imposé. Tout comme il existe un « dossier type » du réfugié légitime, l'artiste doit aujourd'hui cocher les cases de l'identité prescrite. Il faut être « l'artiste africain », « la femme musulmane », « le créateur queer d'Orient » – incarner une catégorie lisible, mobiliser son identité comme capital symbolique. Ces thématiques codées sont celles que le système reconnaît et récompense. Une injonction à raconter nos galères, nos souffrances, définit Mouniss Harraki, comme si la douleur devenait un label de qualité permettant aux musées et biennales d'afficher leur bonne conscience. Se dessine ainsi une tension permanente entre visibilité et instrumentalisation.

Pourquoi « l'autre » s'invente lui-même ?

Le grand malentendu de notre époque est de confondre la présence avec le pouvoir, la représentation avec la justice. Le système de l'art contemporain, dans un élan d'auto-absolution, a fait de l'inclusion son nouveau dogme, sa nouvelle panacée vertueuse. Et pourtant, la visibilité reste une condition nécessaire : l'artiste contemporain ne peut se tenir dans son atelier. L'art extérieur s'impose alors dans l'intimité créatrice.



Il dicte ses préférences, impose ses attentes, jusqu'à modeler le geste même de l'artiste. Ces directives sont d'autant plus redoutables qu'elles demeurent tacites, comme le souligne l'artiste Loifi Samdi. Ce n'est pas tant une règle écrite qu'un courant ressenti, « une pression atmosphérique ». Et c'est là le piège le plus insidieux : sentir cette attente sans qu'elle ne soit jamais formulée explicitement. L'intérioriser au point de la confondre avec sa propre identité.

Couleurs, formats, supports : tout va se plier aux codes d'une reconnaissance programmée. Pour les créateurs émergents, cette pression devient formatrice – et déformatrice. Surgit alors la évocation systématique du patrimoine, Calligraphie, textile, motifs dits « ancestraux »... Autant d'éléments qui, légitimes en soi, se transforment en passeports obligatoires vers la reconnaissance, transformant l'héritage culturel en automate d'échange sur le marché de l'art global. Cette marchandisation du « traditionnel » s'accompagne d'une esthétique de la démesure que l'artiste Fatme Arslan observe lors des foires d'art africain : « Cette légèreté du grand format m'impressionne. Ces toiles monumentales, ces couleurs vibrantes... C'est un art qui veut être bruyant, qui veut être vu. Mais en adoptant les codes occidentaux du spectaculaire, cette stratégie du "vouloir être vu à tout prix" : l'esthétique du fracas devient stratégie de survie. Un cri poussé dans la langue que le marché comprend déjà : celle de l'impact immédiat, du choc factor.

janvier 22, 2026

ARTISTES DU SUD : LE ONE MAN SHOW IDENTITAIRE

La chercheuse Hanna Blauson explique que l'art contemporain global impose aux créateurs non occidentaux un paradoxe persistant : être visibles à condition de performer une identité culturelle codifiée, exotisée et consumable. Ce pacte fusionnel – accéder à la reconnaissance institutionnelle au prix d'une mise en scène de sa propre différence – transforme l'identité en spectacle contraint.

En 2005, l'artiste soudanais Hassan Musa publiait un pamphlet intitulé 10 trucs pour ne pas devenir artiste africain. Sous forme de conseils ironiques, il y mettait en garde les jeunes créateurs contre le « piège du stéréotype de l'image de l'artiste africain façonné par les Occidentaux ». Musa y racontait une histoire de l'art écrite du seul point de vue occidental, où l'histoire de « l'autre » se trouve inévitablement simplifiée, falsifiée et appauvrie ; un récit qui recrée la fiction d'un monde dominant/dominé et cherche à assigner, sous couvert de reconnaissance, une identité exotique à laquelle il refuse d'être réduit. Près de trois décennies plus tard, ses mots résonnent peut-être encore plus fort. Car si l'art global promet l'universalité avec une générosité de façade, il impose dans les faits aux artistes extra-occidentaux de performer leur altérité pour accéder à la visibilité. Cette situation paradoxale réside aujourd'hui toute sa perversité : nous assistons à une prolifération inquiétante de productions qui projettent une vision spectaculaire d'une identité figée, cristallisée dans les codes d'un orientalisme recodé.



Musa, Hassan. *One Man Show*, 2004. L'artiste et l'œuvre, galerie.

www.diptykmag.com

Digital publication



Hassan Musa, *Amateur*, 2004. L'artiste et l'œuvre, galerie.

Qui invente « l'autre » ?

Cette esthétique de l'altérité, devenue monnaie courante sur la scène internationale, plonge ses racines dans des décennies – sinon des siècles – de modelage d'une vision de l'autre. Depuis l'époque coloniale, l'Occident s'est appliqué à façonner la figure de l'autre selon ses propres fantasmes et besoins de puissance. La mythification a été le cœur du dispositif, des êtres complexes, ramorés à quelques traits, reconstruits ex nihilo selon une grammaire qui sert la supériorité du centre. En remplaçant l'humain réel par une image fantasmée, en substituant à la personne vivante un archétype figé, elle préparait le terrain à ce qu' Aimé Césaire nommait la « chocholation ». Une fois transformé en chose, l'autre pouvait être exhibé, mis en scène, spectaculé à volonté. Des « villages indigènes » des expositions coloniales aux bureaux des musées ethnographiques, l'autre a longtemps été présenté comme une curiosité muette, un élément de décor exotique caudonné à l'Européen sa position de sujet central et de regard maître.

Rien de tout cela n'a disparu ; les formes seulement ont changé. Depuis les années 1980, le monde de l'art proclame son ouverture à la diversité. L'autre, jadis relégué aux marges, est invité sur la grande scène. Mais à quelles conditions ? Le mythe colonial a-t-il ses origines pour ceder à l'air du temps. L'altérité, de stigmatisée hier, est devenue capital symbolique aujourd'hui.

Le public dominant s'offre un frisson d'exotisme, admire la « diversité », mais cette célébration reste souvent superficielle, purement esthétique, sans remonter à sa position de pouvoir.

« Une sorte de réserve pour les arts extra-européens »

Il paraît presque ironique d'évoquer cela de nos jours, tant certains martèlent que le problème serait « réglé ». À les écouter, l'époque du « tous égaux » serait franchie dès lors qu'on participe aux grands événements. Or ce que montrent les scènes concrètes, ce sont des procédures, des cadrages et des circuits de légitimation qui reproduisent des asymétries anciennes sous un vernis neuf. On assiste ainsi à un « indigénisme » décolonial : musées et biennales, soutenus d'attaches leur ouverture, multiplient les projets, croisent aux vœux mondialisés, annoncent des connaissances vers d'autres, organisent des focus « Afrique », « Moyen-Orient », « Amérique latine ». Mais l'aparté demeure fréquemment paternaliste. On invite l'autre à s'exprimer, tout en bafouant strictement le terrain. La promesse d'égalité par la représentation masque la perpétuation des logiques essentialistes qu'elle prétend combattre. Alors la question qui dérange revient, posée ici par Dany Ouanan : « Pourquoi faut-il toujours assigner à l'Africain une esthétique collective ? Est-ce qu'on parle d'esthétique européenne de la même manière ? » Le vernis des politiques inclusives se craquelle.

www.diptykmag.com

Digital publication

ainsi naissent des épigones qui, s'appropriant uniquement les aspects catégoriques d'artistes comme Hassan Musa, reproduisent la surface visuelle, saturation chromatique, motifs répétitifs, faiblesse pur sans l'engagement profond et la démarche critique qui fondent l'œuvre originale. Ces imitations se contentent d'en dupliquer les effets visuels spectaculaires sans en incarner la nécessité latente ni la position politique. L'artiste devient ainsi la vedette maladroite du faux-nez-masquade identitaire, contraint de jouer perpétuellement le rôle de l'autre. Son œuvre n'est plus qu'un décor, un prétexte scénographique à la contemplation voyeuriste de son supposé exotisme. Il coïncide sans doute de renvoyer ici la voix d'Abdellatif Laïbi qui, dès 1966, posait le diagnostic : « Le patrimoine culturel du colonisé va être prospecté et réhabilité dans cette énergie de la redécouverte. Il va être brandi sous les yeux de l'opresseur comme un objet de fierté. [...] Le colonisé ne découvre pas encore sa culture pour lui-même. Il la montre pour satisfaire le camp de l'opresseur. La culture est un objet d'exhibition. »

Un orientalisme inversé

Mais l'œuvre qui raille sous le poids des regards extérieurs porte-elle nécessairement les stigmates de la soumission ? Ou bien cache-t-elle, dans ses replis, une forme de résistance rusée, un détournement subtil des attentes ? L'artiste Youssef Akbar, fin observateur des labyrintes identitaires qui ensistent la création, éclaire ces paradoxes. « Ce qui me fascine, confesse-t-il, c'est l'état de compréhension comment l'art nord-africain se trouve perpétuellement catégorisé par un regard fondamentalement occidental. » Sa recherche l'a mené à un constat : « Depuis le tournant du millénaire, il y avait vraiment une tentative d'anti-orientalisme dans le milieu de l'art moderne et de l'art contemporain ». Pourtant, cette même insurrection a sévèrement malgé elle, « une nouvelle forme d'orientalisme ». Cette obsession contemporaine de préserver ce qui pourrait disparaître – appelons-la la mélancolie anticipée du présent – transforme insidieusement le créateur en universel amnésique de sa propre culture. À force de brandir ses racines pour prouver son authenticité, l'artiste finit par traiter le vivant comme un passé à préserver.

Il devient l'archiviste de sa propre culture en temps réel. La résistance à l'orientalisme à cerner sous son propre orientalisme inversé. Dans leur volonté farouche de briser les clichés, certains créateurs ont forgé un contre-récit si rigide, si prévisible dans son opposition systématique, qu'il s'est mué en caricature : celle de l'artiste « postcolonial » perpétuellement occupé à décrypter sa propre condition, prisonnier d'un miroir déformant qu'il a lui-même posé. Pendant ce temps, le système voit métaboliser ses antécédents. Ce que l'on croyait déjouer devient label. Le schéma thématique est prêt : identité, religion, féminisme, tradition, mémoire... On cache la case qui garantit une place dans le récit. Et la spirale s'emballle : pour être visible, il faut être lisible ; pour être lisible, il faut se simplifier. Ce faisant, on finit par s'inventer soi-même dans les termes du regard qui distribue scènes et ressources, devenant malgré nous les agents de notre propre catégorisation. Nous voilà au cœur du pacte fusionnel. Dès lors, la question n'est plus seulement « comment ne pas devenir un artiste africain ? », mais comment rester artiste, tout simplement, sans se voir confisquer par l'adresse qui précède le geste.

Et peut-être qu'un jour, épuisé d'avoir joué ce rôle imposé, l'autre – c'est-à-dire ces artistes qu'on s'obstine à qualifier ainsi – se libérera du regard validant un livraillant, des interdictions d'authenticité comme des sommations d'université. En attendant, la lucidité critique reste son arme la plus affûtée, pour danser au bord du volcan sans s'y consumer.



Youssef Akbar, *Sous l'ère*, 2008. Compteur des Muses, galerie.

www.diptykmag.com

Digital publication

— Exposition collective « Sur la frontière du temps », dans le cadre de la Saison Méditerranée 2026, La Friche La Belle de Mai, Marseille, jusqu'au 9 août 2026.

Une relève qui refuse d'hériter

D'emblée, le titre de l'exposition donne le ton. « Sur la frontière du temps, une relève méditerranéenne » est issu de *L'Archéologie du savoir*, où le philosophe Michel Foucault décrit « la bordure du temps qui entoure notre présent et l'indique dans son altérité ». La phrase s'achève sur « ce qui, hors de nous, nous délimite ». C'est là que Foucault quitte l'archéologie pour une ontologie du présent, pour diagnostiquer ce que nous sommes. Choisir cette phrase pour titrer une exposition méditerranéenne, ce n'est donc pas convoquer une mémoire patrimoniale ou ouvrir un dialogue civilisationnel apaisant entre deux rives. La Méditerranée n'est pas le sujet, mais l'angle de vue, le lieu d'où ce diagnostic s'écrit en 2026, depuis des rives marquées par plusieurs colonialismes, où les violences se déposent jour après jour, où les écoles d'art ont formé une génération qui ne croit plus aux frontières héritées.

La commissaire Soukaina Aboulaoula a réuni seize lauréat(e)s de ces écoles, à Tétouan, Alger, Beyrouth et dans le sud de la France. Elle revendique « une logique de la rencontre plutôt que du groupement » et refuse « d'assigner les œuvres à leur géographie d'origine ». Car si le groupement est l'opération institutionnelle classique où l'on classe les artistes par pays, où on les présente comme représentant(e)s de leur scène nationale, la rencontre, elle, suppose qu'il n'y a pas d'identité figée à représenter, parce que toutes et tous vivent déjà cet entre-deux que la bordure du temps désigne. L'exposition refuse ainsi le rôle de vitrine pour devenir un lieu où l'on examine, ensemble, la même question : qu'est-ce qui nous constitue, en ce moment, sur cette mer ?

La réponse se laisse lire dans la salle, et elle ne passe pas par les figures attendues. Pas d'allégories méditerranéennes, pas de symboles partagés, pas de poésie d'olivier ou de port. Ce qui revient,

À rebours des expositions méditerranéennes qui célèbrent un patrimoine commun et un dialogue entre les deux rives, « Sur la frontière du temps » invite des lauréats des écoles des beaux-arts de la région à unir leurs regards pour diagnostiquer le présent, sans représentation figée ni poncif.

Par Basma Mansour

plutôt, c'est l'inquiétude d'une matière qui pourrit, d'une mémoire qui se dérobe, d'un récit colonial qui n'a pas fini de se déposer dans le présent. Amir Youssef en fait le cœur de son film *Apoléon*. Au Musée de l'Armée des Invalides, il tombe sur un diorama de la campagne d'Égypte, des figurines « figées dans les vitrines ». Qui a décidé que l'Histoire s'arrêterait là, sous verre ? Dans le film, les soldats de Napoléon parlent l'arabe égyptien et, interrogés sur la source de leur récit, répondent : « Wikipédia ». « J'avais envie que les gens doutent de l'histoire, qu'ils doutent encore plus », résume-t-il. Le diorama qu'on croit muséifié continue de fabriquer le regard depuis lequel l'Europe se raconte la Méditerranée.

Oumayma Abouzid Souali revient sur les bombardements chimiques que l'armée espagnole déversa sur le Rif entre 1921 et 1926, ciblant cultures, sources d'eau, sols. La trace officielle de cet épisode reste mince. Pour la rendre palpable, l'artiste dessine à l'encens. La fumée trace, l'œuvre se compose en se consumant, et la cartographie qui en sort, faite d'odeurs et de combustions, met en dialogue le nord du Maroc et le sud de la France à travers la



Pas d'allégories méditerranéennes,
pas de symboles partagés, pas de
poésie d'olivier ou de port. Ce qui
revient, plutôt, c'est l'inquiétude
d'une matière qui pourrit, d'une
mémoire qui se dérobe





mémoire d'une violence dont les archives ne disent presque rien. Elle relie ce travail à l'exil d'Abdelkrim El Khattabi à La Réunion (1926-1947), où le chef rifain cultivait des fleurs de géranium pour subsister. Le passage d'un monde de gaz toxiques à un monde de parfums est ici le diagnostic d'un même corps colonial qui s'est étendu d'une géographie à l'autre.

Ce qui nous trace

Mounia Bouchra prolonge cette inquiétude en l'appliquant à elle-même. Son installation *Passages* part d'entretiens menés avec des Maghrébin(e)s vivant dans le sud de la France, autour d'un seul détail : l'objet qu'on emporte en traversant. Tasse en terre, odeur, matière. Bouchra les retranscrit en céramique, gonfle leur échelle jusqu'au quasi-monument, mais n'efface pas son trouble : « *Des questionnements apparaissent sur la légitimité de travailler à partir de récits ou d'archives qui ne sont pas les nôtres* ». Le scrupule reste visible dans l'œuvre. Il est lui-même un diagnostic du présent : nous, artistes formé(e)s des deux côtés de la mer, par quels droits, par quelles légitimités, parlons-nous des autres ?

Anouch Basbous partage ce vertige. Sa vidéo *Flood*, tournée dans un cimetière à la sortie de Beyrouth, montre une eau sombre qui recouvre peu à peu les tombes, plantes et noms gravés confondus,

L'énergie la plus rauque des scènes que l'exposition convoque est ailleurs, plus chaotique, moins polie pour les biennales et les résidences

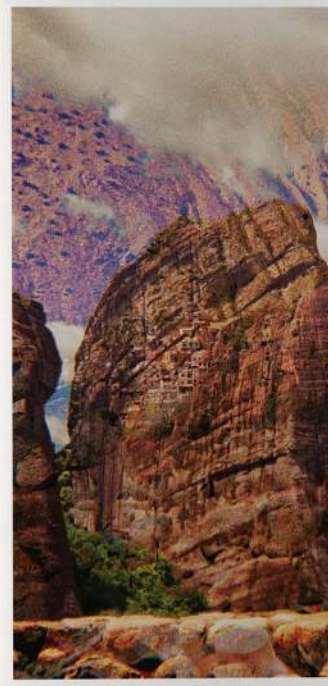
« *une eau dont je ne connais pas la source* ». Basbous renonce à réparer, « *on n'a pas le temps* », la violence du présent empêche le deuil. Elle préfère rester avec le trouble. D'où sa formule, « *une danse macabre avec ses propres archives* », et la phrase qu'elle emprunte au penseur palestinien Walid Daqqa, mort dans une prison israélienne : « *Je ne veux pas retourner dans la Palestine d'autrefois [...]. Je veux retourner dans la Palestine de demain.* » Le passé cesse d'être un lieu où revenir, et devient un réservoir qu'on active vers l'à-venir.

Reste un soupçon, qu'il faut formuler. L'exposition demeure très lisible pour l'œil institutionnel européen, et c'est peut-être la limite que sa propre ambition foucaldienne lui impose. *Diagnostiquer le présent* est un projet philosophique sophistiqué, élégant, lisible dans les salles. L'énergie la plus rauque des scènes que l'exposition convoque est ailleurs, plus chaotique, moins polie pour les biennales et les résidences. Les œuvres les plus marquantes sont d'ailleurs celles où ce raffinement se fissure un peu. Youssef parce qu'il rit du musée qui l'expose. Basbous parce qu'elle dit, par quatre mots, qu'il n'y aura pas de consolation.

« *Sur la frontière du temps* » assume pourtant ce que ses concurrentes refusent encore. Faire d'une exposition méditerranéenne non pas une fête, non pas un dialogue, non pas une vitrine, mais un instrument optique. Si le passé est ce qui, hors de nous, nous délimite, alors regarder ces seize œuvres ensemble, c'est tenter de voir ce qui nous trace, nous, ici, en 2026, des deux côtés de cette mer. C'est une exigence rare. Et c'est, sans doute, la seule manière honnête de continuer à parler d'une scène méditerranéenne sans la trahir *

Toutes les images : Vues de l'exposition « *Sur la frontière du temps, une relève méditerranéenne* » à La Friche La Belle de Mai, Marseille.
© Caroline Dutrey

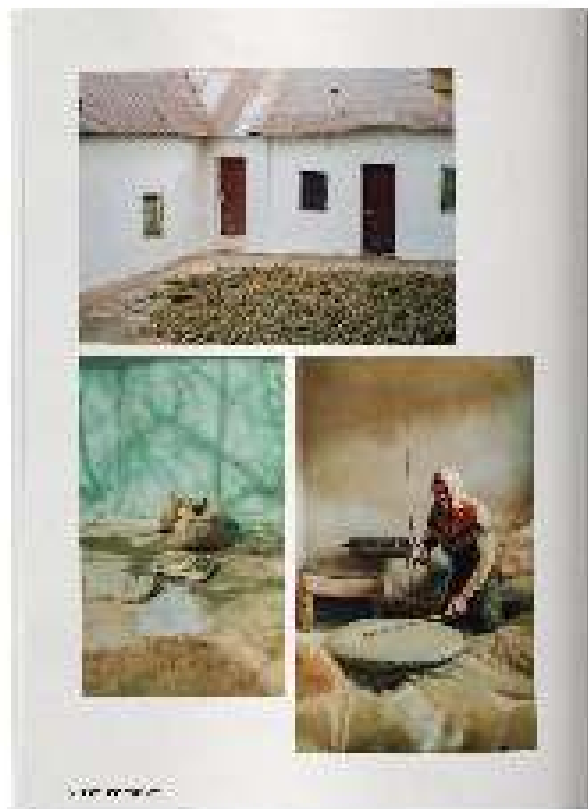




Yassin Khaboul, The Bar, 2025. Courtesy of Fortuna.

Al Mahjar, Diptyk, 2025

Ce numéro hors-série de Diptyk prolonge un travail engagé depuis 2009 autour des circulations artistiques entre le Maroc, l'Afrique, le monde arabe et au-delà. Il rassemble des artistes, des trajectoires et des pratiques qui témoignent de la complexité actuelle des déplacements, des affiliations et des échanges. En croisant scènes locales et diasporiques, il propose une lecture située de ces dynamiques, attentive aux formes qu'elles produisent et aux récits qu'elles enrichissent. Ce numéro s'inscrit dans une continuité éditoriale qui consiste à observer, relier et rendre visibles ces circulations.



02.

PROJETS CURATO- RIAUX.

PHOTO TANGER



FESTIVAL INTERNATIONAL DE L'IMAGE

**Regards des photographes
marocains du monde :
Exister entre les certitudes
du monde**

Commissariat par
Basma Mansour & Meryem Sebti
Scénographie par Isabelle Timsit
Villa Harris, musée de Tanger
Boulevard Mohamed VI
Du 18 juin au 31 août 2026

Photo Tanger réunit une jeune génération de photographes marocains dont les trajectoires se déploient entre plusieurs géographies, sans jamais s'y laisser assigner. Formés à l'étranger, ancrés à l'étranger autant qu'au Maroc, ils produisent des formes qui déplacent les cadres mêmes à partir desquels on regarde. L'exposition rassemble des pratiques qui échappent aux lectures simplistes de l'identité. Ni retour aux origines, ni projection vers un ailleurs fantasmé, ces œuvres travaillent la matière même des circulations, des frictions et des écarts. Elles composent avec des héritages visuels multiples, les absorbent, les contredisent parfois, pour inventer d'autres régimes d'images. Depuis ces positions mobiles, les artistes révèlent des zones de tension invisibles, mettent à l'épreuve les récits dominants et ouvrent des perspectives qui ne relèvent ni de l'appartenance ni de la rupture, mais d'une forme de présence active au monde.

Les artistes exposants sont :
Aassmaa Akhannouch, Mehdi Ait El Mellali,
Mustapha Azeroual, Souki Belghiti, Badr El
Hammami, Mounir Fatmi, Yasmine Hatimi, Malik
Nejmi, Anass Ouaziz, Mounir Raji, Fatine-Violette
Sabri, Zakaria Wakrim, Iman Zaoïn

Cette exposition a bénéficié du soutien du Conseil
de la Communauté Marocaine à l'Étranger, engagé
dans l'accompagnement des artistes et des dyna-
miques culturelles en circulation



Kabir Ammi est écrivain, romancier et poète. Il s'est imposé
comme un auteur majeur des lettres.



Kabir Ammi est écrivain, romancier et poète. Il s'est imposé
comme un auteur majeur des lettres.

66

Les certitudes du monde sont ces architectures conceptuelles que les systèmes économiques et les structures sociales érigent pour organiser la réalité selon des catégories étanches et rassurantes. Elles affirment avec une assurance pérenne que l'identité est une essence stable ancrée dans l'origine, que l'appartenance est une propriété exclusive liée au territoire, que la culture est un héritage cohérent transmis de génération en génération sans rupture ni transformation, que le foyer est un lieu géographique fixe d'où l'on « vient » et vers lequel, un jour, on devrait « retourner ». Ces certitudes dessinent des frontières claires entre le « nous » et le « eux », le légitime et l'illégitime, l'authentique et l'imposteur, le citoyen et l'étranger. Elles fonctionnent comme des récits totalisants qui promettent la sécurité existentielle à condition d'y adhérer pleinement. Mais exister entre ces certitudes, et c'est précisément la position que révèle et qu'habite l'expérience diasporique, ne signifie pas occuper un point médian sur une ligne tracée entre deux pôles fixes, ne signifie pas être suspendu dans un entre-deux mélancolique entre deux mondes également inaccessibles. Dans les jeux vidéo, le no-clipping désigne un glitch, une erreur dans le code qui permet au joueur de traverser les murs, de passer à travers les surfaces solides qui normalement délimitent l'espace jouable et définissent les frontières du monde possible. Activé intentionnellement par des codes de triche ou accidentellement par un bug informatique, le no-clipping propulse le joueur dans un état éthéré où les règles physiques du jeu ne s'appliquent plus selon leurs paramètres habituels. On peut marcher à travers les bâtiments comme s'ils n'étaient que fantômes, tomber à travers le sol jusqu'aux profondeurs du vide numérique, flotter dans l'espace au-delà des limites visibles du monde que les développeurs avaient soigneusement construit pour contenir l'expérience. Ce qui se

révèle alors, dans toute sa crudité technique, c'est l'architecture cachée du jeu : les textures inachevées qui n'ont jamais été destinées à être vues de près, les espaces non rendus qui existent comme pure géométrie sans habillage visuel, le vide numérique qui existe « derrière » les façades soigneusement construites pour créer l'illusion d'un monde cohérent et habitable. Le joueur voit l'envers du décor, la mécanique brute qui soutient l'illusion de cohérence. Il n'est plus vraiment « dans » le jeu selon les termes prévus par les développeurs, selon les règles qui définissent ce que signifie jouer, mais il n'en est pas non plus complètement sorti puisqu'il continue d'interagir avec l'environnement numérique, puisque son avatar existe toujours dans cet espace même s'il le traverse d'une manière non prévue. Il existe dans un état intermédiaire, spectral, fantomatique, où les frontières qui structurent l'expérience normale, entre intérieur et extérieur, entre jouable et non-jouable, entre monde construit et vide numérique, ont cessé de fonctionner selon leurs logiques binaires habituelles. Cette position révèle quelque chose de fondamental sur la nature même du jeu : que les murs ne sont que du code, que les limites sont arbitraires et pourraient être tracées autrement, que ce qui semblait solide et naturel n'est maintenu que par convention technique et adhésion collective aux règles établies.

Exister entre les certitudes du monde ressemble à cet état de no-clipping. Les certitudes identitaires et culturelles fonctionnent exactement comme les murs solides d'un jeu vidéo : elles délimitent l'espace de ce qui est possible et pensable, définissent ce qui compte comme « réel » et « légitime », créent des frontières apparemment naturelles et évidentes entre dedans et dehors, entre ceux qui appartiennent et ceux qui n'appartiennent pas. Pour la majorité des gens, ces murs fonctionnent si parfaitement qu'ils deviennent invisibles, qu'on



Kabir Ammi est écrivain, romancier et poète. Il s'est imposé
comme un auteur majeur des lettres.



Kabir Ammi est écrivain, romancier et poète. Il s'est imposé
comme un auteur majeur des lettres.

67

**PHOTO TANGER
FESTIVAL INTERNATIONAL DE L'IMAGE
DU 17 JUIN AU 31 AOÛT 2026**

Le thème de cette première édition, « L'appel du large », rend hommage à cette ville tournée vers la Méditerranée et l'Atlantique, évoquant l'ouverture à l'altérité et au voyage depuis l'Antiquité. Il souligne également l'attrait culturel durable de Tanger, comme le rappelle Tahar Ben Jelloun : « Photo Tanger, le premier festival international de l'image, rend justice à la ville et à ses histoires. Expositions de photos, projections de films au Ciné Alcazar, cher à ma mémoire. Tanger sera de la fête, renouant ainsi avec sa traditionnelle ouverture sur le large. »

Par la création de Photo Tanger, ce festival international de l'image ambitionne de contribuer culturellement à la dynamique qui anime la ville du détroit, en renouant avec son riche héritage photographique et en explorant les pratiques visuelles contemporaines ainsi que leurs évolutions créatives.

La première édition de Photo Tanger a vu le jour grâce à une dynamique de mobilisation collective, réunissant des partenaires publics et privés autour d'une conviction commune : rendre l'art accessible au plus grand nombre et faire de la culture un véritable levier de développement, de partage et de rayonnement pour Tanger.

Le festival bénéficie du soutien précieux de partenaires institutionnels majeurs tels que la Wilaya de Tanger, le ministère de la Culture, de la Jeunesse et de la Communication, le Conseil de la Communauté Marocaine à l'Étranger, la Fondation Nationale des Musées ainsi que le Port Tanger Medina.

EXISTER ENTRE LES CERTITUDES DU MONDE**18 JUIN – 31 AOÛT 2026****VILLA HARRIS – MUSÉE DE TANGER**

Photo Tanger réunit une jeune génération de photographes marocains dont les trajectoires se déploient entre plusieurs géographies, sans jamais s'y laisser assigner. Formés à l'étranger, ancrés à l'étranger autant qu'au Maroc, ils produisent des formes qui déplacent les cadres mêmes à partir desquels on regarde. L'exposition rassemble des pratiques qui échappent aux lectures simplistes de l'identité. Ni retour aux origines, ni projection vers un ailleurs fantasmé, ces œuvres travaillent la matière même des circulations, des frictions et des écarts. Elles composent avec des héritages visuels multiples, les absorbent, les contredisent parfois, pour inventer d'autres régimes d'images. Depuis ces positions mobiles, les artistes révèlent des zones de tension invisibles, mettent à l'épreuve les récits dominants et ouvrent des perspectives qui ne relèvent ni de l'appartenance ni de la rupture, mais d'une forme de présence active au monde.

Les artistes exposants sont :

Aassmaa Akhannouch, Mehdi Ait El Mellali, Mustapha Azeroual, Souki Belghiti, Badr El Hammami, Mounir Fatmi, Yasmine Hatimi, Malik Nejmi, Anass Ouaziz, Mounir Raji, Fatine-Violette Sabri, Zakaria Wakrim, Iman Zaoïn.

Cette exposition a bénéficié du soutien du Conseil de la Communauté Marocaine à l'Étranger, engagé dans l'accompagnement des artistes et des dynamiques culturelles en circulation



الوجود بين EXISTER فنيئات ENTRE LES CERTITUDES المعالم DU MONDE

Villa Harris – Musée de Tanger

18.06.2026 → 31.08.2026

طليحة صورة
المهرجان الدولي
PHOTO
TANGER
Festival
International
de l'image

VILLA
HARRIS
MUSÉE

Fondation
المؤسسة
Nationale
الوطنية
للآثار
des Musées | ٢٠٢٥

المجلس الأعلى للمتاحف
ROYAUME DU MAROC
ccme
مجلس المتاحف المغربية بالاسكندرية
CONSEIL DES MUSEES MAROCAINS A L'ETRANGER
مجلس المتاحف المغربية بالاسكندرية



Yasmine Hatimi
Les oiseaux
2020—en cours



Fatine-Violette Sabri
Le Nécessaire
2024



Mounir Fatmi
Vision périphérique
2017

ملاك نجمي
Boudlel est un travail photographique en deux parties. La première partie est une série de photographies en couleur qui documentent la destruction de la ville de Boudlel, une ville d'Algérie, pendant la guerre civile. La deuxième partie est une série de photographies en noir et blanc qui documentent la reconstruction de la ville.



Malik Nejmi
Boudlel
2018–2023





1. The roof of the house in the village of...





Zakaria Wakrim
The Turista / Amoudou
2019 / 2012

Avec le soutien du
 المملكة المغربية
 ROYAUME DU MAROC
ccme
 مجلس الثقافة المغربية بالعصاف
 D'UNION DE LA CULTURE DU MAROC A L'UNION
 • O P E S I E T O W S H I + C E • O I O Q Q •

الوجود EXISTER بين ENTRE يقينات LES CERTITUDES العالم DU MONDE

Aassmaa Akhannouch • Mehdi Ait El Mallali
 Mustapha Azeroual • Souki Belghiti • Radr El Hammami
 Mounir Fatmi • Yasmine Hatimi • Malik Nejmi
 Anass Ouaziz • Mounir Raji • Fatine-Violette Sabiri
 Zakaria Wakrim • Iman Zaïn

COMMISSARIAT
 Basma Mansour & Meryem Sebti

SCÉNOGRAPHIE
 Isabelle Timsit



Zakaria Wakrim
 Série 1980-2010
 Screen - The Tattler
 Photographies en couleurs, impression d'œuvre sur papier
 60 x 40 cm

زكرياء وكريم
 1980-2010
 سكرين - ذا تاتلر
 صوريون لوانا في لوانا، طباعة لوانا على الورق
 60 x 40 سم



PEASANT
CLUB

**PEASANT CLUB
LIVRE EN PRODUCTION
2026-**

Peasant Club est une plateforme éditoriale et curatoriale expérimentale. Une publication annuelle initiée entre Casablanca, Marrakech et Marseille.

Le principe est un mot par édition, une édition par an. Le mot fonctionne comme un aimant sémantique, assez large pour échapper à la marchandisation thématique. Tout repose sur un appel entièrement ouvert où toutes les contributions sont acceptées, une position contre les réseaux curatoriaux fermés. L'argument de fond est simple. Les thèmes nommés (précarité, migration, postcolonialité) fonctionnent comme des machines à extraire de l'identité, ils forcent les artistes à performer des récits lisibles. Le mot oblique déjoue ça. "Club" se lit dans ses deux sens, l'assemblée et la massue, avec la référence aux centres culturels ouvriers du 19e et aux révoltes paysannes.

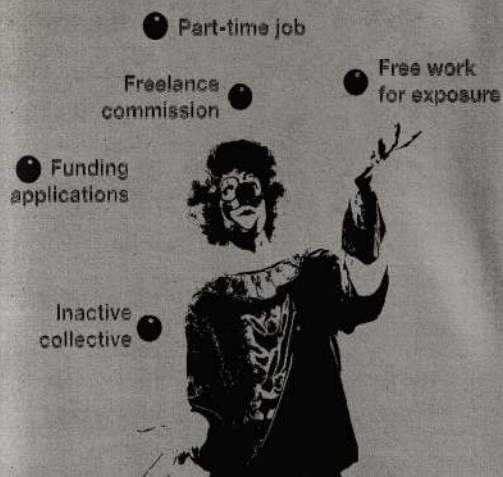
Peasant Structure, Cultural Form

historical comparison merits closer examination than it is given. Agrarian historians have identified several structural forms of peasant economies that persist, in modified form, in contemporary cultural labor markets. The first is what Teodor Shanin called "the peasant household as a unit of production and consumption simultaneously" — a condition in which the boundary between work and life is structurally dissolved, not because the peasant is unusually devoted to labor, but because the organization of production requires it. The artist's studio in the apartment, the writer's laptop on the kitchen table... are not choices. They are the material form of a production relation that does not recognize the boundary between work and non-work, and is economically meaningful. The institution that benefits from work bears no obligation for the conditions of its production.

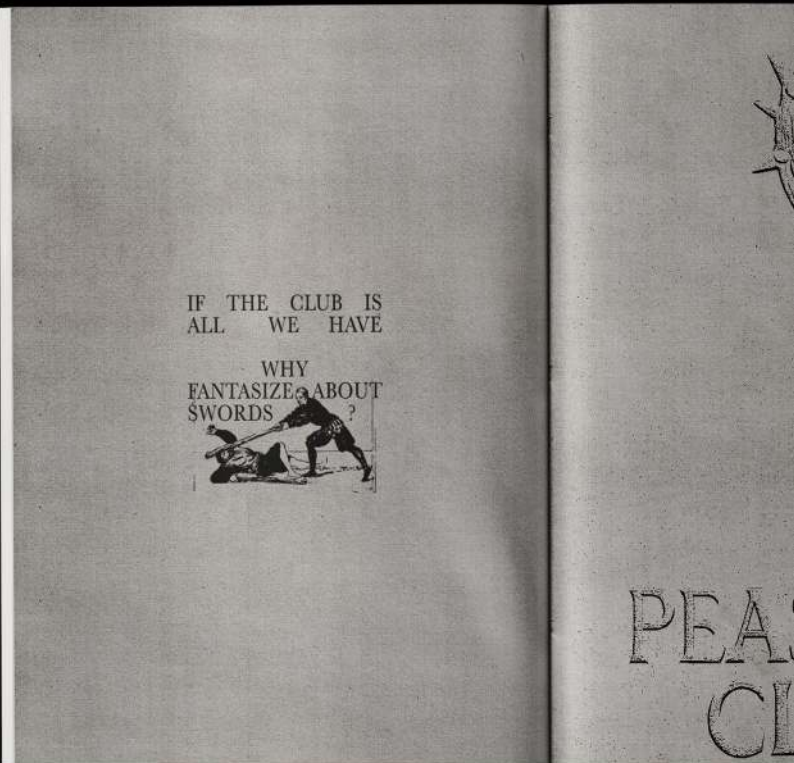
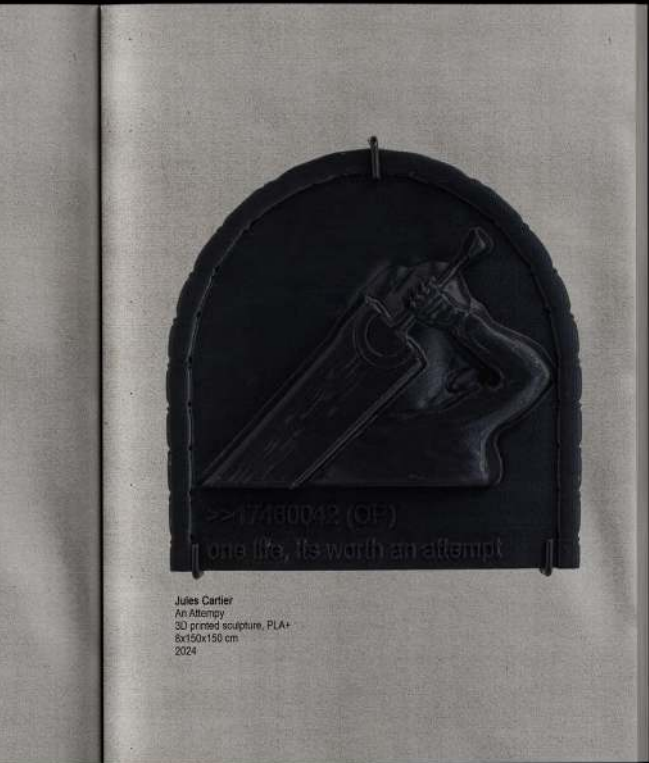
second parallel concerns what James Scott, in his analysis of peasant moral economy, described as the "subsistence ethic": the institution of peasant economic practice around the guarantee of minimum rather than the maximization of profit. Cultural workers operating under precarity develop an analogous orientation: the primary economic question is not how to accumulate but how to survive or how to maintain the minimum conditions necessary for continued production. This is a rational response to a structural situation in which the margin between solvency and collapse is narrow and the mechanisms for building reserves are systematically unavailable.

third parallel, and perhaps the most politically consequential, concerns the relation to landed — or in this case, institutional — power. The historical peasant's relation to the landlord was mediated by a dense network of obligations, customary rights, dependencies that were never simply economic. The landlord controlled access to land, to markets, to legal protection, and to social recognition that constituted belonging in the community. Cultural workers' relation to the major institutions such as the museum, the gallery, the publishing house, the festival, the grant-giving body, is structurally similar. The institution controls access not only to resources but to legitimacy, to professional visibility, to social recognition that constitutes belonging in the cultural field. To be excluded from institutional circuits is not merely to lose income but to be positioned outside the field of cultural production as it is socially recognized.

This is why the language of supplication persists so stubbornly in cultural labor, even among workers who are, by any reasonable measure, highly skilled and socially necessary. Supplication is the structural form that the relation between cultural worker and cultural institution currently takes.



Fatima El Kharrim
Soup Time
Edited found meme
2026



*The Future of Borders: Re-imagining mobility
for the next generation of African creative
leadership*

LAGO Collective (IN ENGLISH)

Saturday, 7 February: 14:00 - 15:30

In 2024 alone, visa applicants from lower-income countries lost over €145 million in non-refundable fees for short-term Schengen visas, with applicants from the African continent disproportionately affected. These costs reflect systemic barriers that shape who participates in the global cultural conversation at a time when African curators, artists and institutions are generating some of the most exciting and influential work globally. Meanwhile, despite the progress in opening up visa free travel on the continent, intra-African mobility remains under-explored and underfunded, holding back its potential for building more equitable and sustainable creative ecosystems and markets. This conversation brings together cultural practitioners, curators, and policy thinkers to reflect on the tension between the circulation of art and the restricted movement of artists, especially for a generation coming of age amidst compounding border crises and shifting geopolitical narratives. Together, we'll explore the political, financial, and cultural investments needed to scale new models of collaboration within the continent and beyond global cities.

Moderator:

Kenji Maghoma, Director of Communications LAGO Collective

Panelists:

Alinta Sara, Independent curator and cultural project researcher

Basma Mansour, curator, writer and researcher

THE FUTURE OF BORDERS : RE-IMAGINING MOBILITY FOR THE NEXT GENERATION OF AFRICAN CREATIVE LEADERSHIP

1-54 FOIRE D'ART CONTEMPORAIN AFRICAIN

RESTITUTION DE MA RESIDENCE CURATORIAL AU LE18 MARRAKECH

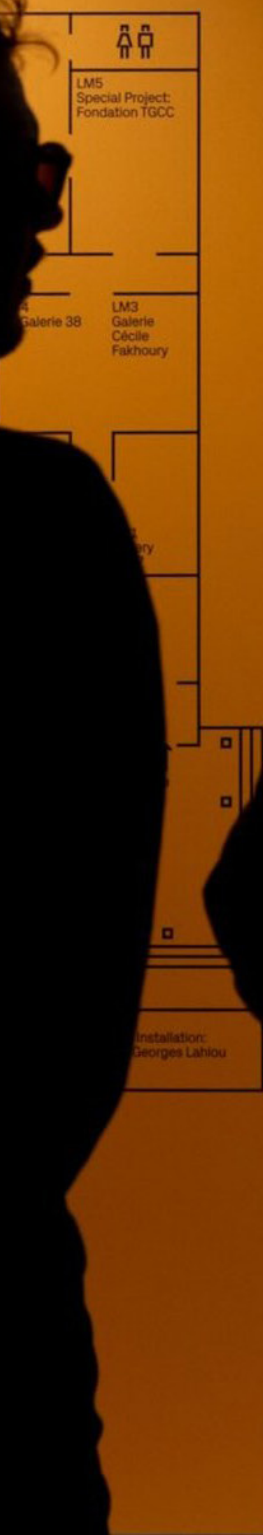
2026

À la résidence curatoriale du 18, à Marrakech, j'ai travaillé sur l'appétit que les institutions de l'art contemporain fabriquent et entretiennent pour l'altérité. Un appétit, pas une curiosité. La différence y devient marchandise culturelle sous le vocabulaire de la visibilité et de l'inclusion, et c'est ce trajet que j'ai suivi, depuis le moment où une œuvre porte encore une part d'opacité jusqu'à celui où elle circule comme signe reconnaissable.

Le cannibalisme institutionnel nomme ce mécanisme. Ce que l'institution désire n'a rien à voir avec la complexité ni avec l'opacité. Elle veut une différence consommable, une altérité qui se laisse rencontrer avec plaisir et posséder sans reste. La reconnaissance opère comme une extraction.

La résidence a donné lieu à deux restitutions. La première est une conversation tenue pendant 1-54, The Future of Borders, avec le LAGO Collective. On y parlait de mobilité. Un chiffre suffisait à en donner la mesure, plus de 145 millions d'euros de frais de visa non remboursables perdus en 2024 par des demandeurs venus des pays à faibles revenus, le continent africain en première ligne. L'art circule, les corps restent bloqués aux frontières. La foire fait voyager l'œuvre africaine pendant que l'artiste attend un rendez-vous consulaire. La reconnaissance a un prix, et ce prix se paie avant l'entrée.

welcome L
Contempo
African Art
5—8 Febr



LM5
Special Project:
Fondation TGCC

LM3
Galerie
Cécile
Fakhoury

Installation:
Georges Lahou

4



PERFORMING IDENTITY

**CATALOGUE, RESITUTION DE MA RESIDENCE CURATORIAL AU LE18 MARRAKECH
2026**

La seconde restitution est un catalogue. Il recense les symboles identitaires qui saturent les œuvres vendues ou acquises pendant la foire. Mis côte à côte, ils dessinent une grammaire du vendable, un répertoire restreint de signes que le marché récompense parce qu'ils se lisent au premier regard.

Reste une question que le catalogue ne tranche pas et qu'il porte en lui. Documenter les dents, c'est encore produire une image consommable de la morsure. L'appareil qui nomme l'extraction peut à son tour être extrait.



03.

PROJETS ARTIS- TIQUES.



Standardised Consolation Device
Ciment, moule sculpté et réalisé en 3D
18 x 4,5 cm
2026

L'œuvre émerge d'une fiction où le pouvoir fabrique une figure religieuse artificielle pour contenir l'aliénation sociale.

Au lieu de guérir les blessures qui produisent la souffrance, on crée un symbole pour l'absorber. Une divinité conçue pour recueillir la douleur sans jamais ébranler les structures qui la causent. Un réceptacle tout prêt pour la consolation.

La consolation elle-même peut fonctionner comme une méthode de contrôle lorsqu'elle détourne la souffrance de ses sources.



Demain, on reconnaîtra les résistants à leurs déformations salvatrices

Sculpture imprimée en 3D.

18 × 12 cm

2025

Et si le corps humain évoluait en réponse à la surveillance constante ? Après des générations de scanning facial

permanent, l'organisme développe des défenses naturelles. Le squelette se rebelle, sécrète sa propre impossibilité d'identification. Spéculation bio-morphique. Les crânes développent leurs propres

pare-feu osseux, excroissances qui brouillent les algorithmes. La nature reprend ses droits par calcification défensive.

Os blancs contre oeil noir des caméras. Nos enfants naîtront peut-être avec ces boucliers faciaux intégrés.









Fausse Offrande (série)

Textile brûlé, ciment

Dimensions variables

2024

Du cannibalisme symbolique. L'Autre n'existe que pour nourrir, pour satisfaire un appétit qui ne se pose jamais

la question de ce que ça fait d'être constamment consommé.

Ma peau à moi n'est pas comestible.

Peut-être qu'en la rendant aussi peu appétissante que possible, l'appétit s'arrêtera enfin.







Protocol for Remaining
Trace photographique d'une performance
Tétouan
2024

Figure noire plantée dans le décor comme une erreur de casting. Masse opaque qui refuse de jouer le jeu du patrimoine photogénique. La silhouette fait tache. Corps-obstacle dans la carte postal. Aliéné dans sa propre tentative de désaliénation. Cherchant ses racines dans un sol vendu au mètre carré touristique, revendiquant un héritage déjà muséifié.

This Quest Is Not Available to You
(bien fait pour toi)
Photographies imprimées sur toile, punaise
130 × 80 cm
2024

Les drapés ont avalé les silhouettes. Bien fait pour toi. Le patrimoine a fermé boutique. Bien fait pour tout le monde. L'œuvre opère par retrait. Elle supprime la possibilité de consommation visuelle. L'acte de regarder est nié, ne laissant plus que le fait physique du refus, le geste de se détourner de l'échange des regards qui réduirait l'œuvre à une imagerie consommable.



2023-2026



L'ÉCONOMIE DU TABAC

RECHERCHE SUR LES ROUTES, LES PRIX, ET LES GOÛTS
DU COMMERCE PARALLÈLE DE CIGARETTES À MARSEILLE



DÉGUSTATION : MARLBORO GOLD MAROCAINES

L'alimentation située au niveau du bar Le Molotov a ramené des Marlboro Gold. Sirine, la vendeuse, est algérienne, c'est un de ses partenaires qui les a amenées. Je les achète. Elle me dit qu'elles sont nouvelles, de bonne qualité. Dix euros le paquet. Ça change des prix au Maroc où le même paquet tourne autour de quatre euros.

J'ouvre le paquet devant elle. Aucun signe de moisissure sur le papier, pas de taches suspectes sur le filtre. À première vue, rien ne les distingue de celles qu'on trouve au tabac d'habitude.

Mais dès la première taffe, quelque chose cloche. Le goût est légèrement étouffé, comme si la fumée passait à travers un filtre humide. Pas assez pour glâcher l'expérience, mais assez pour qu'on le remarque. Une sorte de mollesse dans la combustion. Le tabac brûle un peu plus lentement qu'à l'habitude.

Je demande à Sirine combien de temps elles ont voyagé. Elle hausse les épaules. "Ça dépend. Parfois deux semaines, parfois deux mois. Ça reste dans un entrepôt quelque part avant de bouger." Quelque part entre Casablanca et Marseille, ces paquets ont attendu. Peut-être dans un conteneur près du port, peut-être dans un garage à Tananarive. L'humidité méditerranéenne a fait son travail, mais assez pour pourrir le tabac, juste assez pour en modifier la texture, pour lui donner ce côté légèrement spongieux. Le goût n'est pas altéré au point de le rendre immonde, mais il est juste... différent. Moins sec, plus rond, presque doux. Certains fumeurs préfèrent ça. D'autres trouvent qu'il manque de mordant.

Sirine me regarde fumer. "Alors ?" Je lui dis que c'est correct, que ça se fume. Elle sourit. "Tu verras, dans quelques jours tu t'y habitues. Après tu trouveras que les françaises ont un goût trop chimique."

Peut-être. Ou peut-être que c'est juste ce qu'on se dit pour justifier les dix euros.

Je garde le paquet vide. Dedans, j'écris au stylo : Marseille, octobre, Sirine, humidité légère, combustion lente. Un peu plus tard, je comparerai avec d'autres Marlboro marocaines achetées ailleurs, venues par d'autres routes. Pour l'instant, c'est le point de départ. Le premier point documenté. Le premier point sur la carte.

aussi la question du goût, qu'il s'agit du geste d'acheter hors circuit ou des vendeurs et clients, les conversations, la connaissance tacite des provenances.



L'Économie du Tabac : Recherche sur les routes, les prix, et les goûts du commerce parallèle de cigarettes à Marseille

Livre en production

2025-

Un livre qui cartographie l'économie du tabac à Marseille. Une économie informelle qui fonctionne avec ses propres logiques de prix, de qualité, de circulation.

Ce qui détermine le goût d'une cigarette dans ce système : la longueur du trajet, la réputation du pays d'origine, son économie, les conditions de stockage pendant le transport.

Le livre documente tout ça. Recherche sur les circuits d'approvisionnement, les prix, les flux. Entretiens avec les vendeurs, avec ceux qui fument régulièrement ces cigarettes. Et entre les pages, des insertions de formats différents. Le travail est en cours. La structure du livre se construit en même temps que la recherche avance.

Basma Mansour portfolio.

Merci pour votre lecture!

2023—2026

Instagram	@besmansour
Mail	basmanssour@gmail.com
WhatsApp	+33 749464090

BASMA MANSOUR

PORTFOLIO

2023—2026